

adtam le anyagot. *(Az viszont nem is képzeltem, hogy Mandelkovát kirúgták, hokellit a lom-talanításba, írodabútor Steinmann & Horáček-től, Holubová, Sylva és a többi, a többi.)*

– Ilyen idő decemberben – zúg el mellettem két könnyűbombázó. Mire szavuk tudatomba toccsan, már elnyeli őket a forgatag.

– Legalább nem fázunk föl, bazmeg – mondja egy mazsorett, nem Ofelka, nem Euridike, csaknem a lábamra lép.

Mazsorettnek vágni-lenni – hát nem ugyanaz?

A gyors *(a lassú)* vonat érkezése. Ezt gyakran képelem: átvág a téren, lekanyarodik a Palacká felé, kigyófarka, tücsökciripelés: *nem teljesítetted a szerződést, hát kénytelenek leszünk, és minderről majd írásban is.* Elviszi a vonat a házak sarkát, nyilvános élet a sarki szobákban, Mandelková alvadt vérdarabbal rúzsozza ajkát a szekrény mögött.

Összetapsikolom kis patkányainkat, s hazaviszem őket.

Dolinszky Miklós

„MINDENT ELKÖVETTEM, HOGY NE LEGYEK ZSENI” (I)

Bűntudat és örömhír Karinthy Frigyes életművében

Kalinalak

Teremtés

Nehéz leküzdeni az érzést a Karinthyról szóló „hivatalos” értékelések olvastán, hogy van benne valami másodlagos. Kevésbé szándékosságról, ennél sokkal mélyebb heidegződésről lehet szó: hogy, hogy nem, mindig úgy alakul, hogy kortársainak felsorolásakor, nemzedékének számbavételekor a lista végére szorul, például Szerb Antal irodalomtörténetében is. Nem valamiféle megelőlegezett rang semmibevétele ez, ellenkezéleg: éppen az a bűntudat konzerválódik így, melyből Karinthy a kiutat kereste. A kritika objektivitása ilyenkor éppen azzal lehetetlenül el, hogy az életmű bűnkörébe került. A felülnézet hiánya miatt aztán, még ha bírál is, nem képes mást mondani, mint amit az életmű már elmondott. Az ilyen kétdimenziós szemléletben az, ami felül van, perifériaként jelenik meg: éppen a valódi Közép az, ami az ortodox irodalomtörténet szemszögéből határhelyzetnek tűnik. Karinthy határhelyzete, melyben az irodalom meghaladására törekszik, elsődlegességéből adódó határhelyzet, miközben éppen ez az irodalom kívüli szándék esik ki a kétdimenziós látótérből. Az ilyen értékelés mindig valamely tisztult rendet vár az életműtől, mintha azelőtt, hogy leírták, már készen állt volna, valamely kész irodalomfogalom jegyében. Persze csakis a dilettáns szánja irodalomnak, amit írt. A hiteles művek egészen jól elviselik, hogy a tudomány csakis kulturális aspektusuk felé tud közeledni, vagyis ahhoz az állapothoz, amikor a mű már készen van és hagyományozódik. Az ontológiai aspektushoz viszont,

ahol a művel a művészet fogalma is újjászületik, nem képes hozzáférni, hiszen ehhez magának is határhelyeztetni kellene lennie. Karinthy közismert tiltakozása mindenfajta besorolás ellen végső soron éppen mű és élet egymás felé való nyitottságát kívánta megőrizni. Pontosan érezte, hogy az életmű ama folyamatot mintázza, mely során az író annak tárgyáról tudomást szerez. Életműve látványosan bizonyítja, hogy a mű nemcsak interpretálja (követi), hanem elő is írja az életet: nincs semmiféle elsődleges valóság, amelyhez képest a mű más: antagonisztikus közeget képviselne. Végül is egyetlen közös írásfolyamatról van szó, egyetlen homogén szövedékről, melynek feltöredezése csaknem esetleges mozzanat. Karinthy sakk-körelnöki tiszte vagy a kókusz-fagylalt feltalálását magának tulajdonító büszkeség nem egyszerűen anekdotikus jelentőségű, hanem az Egészlet akarás erőfeszítését jelzi, melynek „mű” és „élet” egyaránt alárendeltje volt. Számára a mű is csak mint az élet alkotórésze volt lényeges, pontosan olyan mértékben, amennyire a mű az irodalmon túl tudott lépni – ugyanúgy, ahogy magatartásformáinak preformáltságában, így a játék rítusaiban viszont a mű jegyei ismerszenek fel. Ezért aztán a Karinthy-értelmezés akaratlanul az életmű fogalmának újraértelmezése is.

A hely, ahol írás és élet szimbiózisa tetten érhető: a kávéház. Bár természetesen nemcsak Karinthy, hanem a századelő több írógenerációja folytatott kávéházi életmódot, a kávéházintézmény hogy, hogy nem, rendre Karinthy kapcsán kerül szóba. Szó aligha véletlen. Életnek és alkotásnak abból a közvetlenségéből, amelyet a kávéházi életforma képviselt, Karinthy-nak úgyszólván egész művészetfilozófiája levezethető. Mert Karinthy előtt e közvetlenség legelőször is mint az írással szembeállított előbeszéd jelenik meg. Azért részesíti előnyben, mert egyedül a személyes jelenlét képes a közlésnek arra a maradéktalanságára, mely szembe előtt lebeg, és amelyet csakis közlőnek és közlendőnek, tárgynak és kifejezésnek, a szó jelentésének és kiejtésének egybeesése teremthet meg. Az írást nem tekinti irodalomnak, vagyis művészetnek: számára az írás ott kezdődik, ahol az irodalomnak vége van. Ez utóbbi csupán közvetítő közege a teremtő Gondolatnak, s szerepe nem több, mint hogy azt a lehető legrövidebb időn belül célba juttassa. *„Hu betartom a mindenkor éppen érvényben lévő grammatikai szabályokat, a közlésnek ezeket a gyakorlati konvencióit, ez éppen elég, ezzel minden formaközlésseltségemnek eleget tettem.”* A közlendő nem az irodalomban, hanem az irodalom helyén támad, ezért az irodalom feladata önnön metaforikus közegének megsemmisítése. *„Írásműben a stílus tökélyét abban látom, hogy nimesen stílus: mondanivaló és kifejezés egy és ugyanaz – vagy legalábbis szétválaszthatatlan.”* Eppen, mint az előszóban. A közlendő maradéktalan kimondása az irodalom halála és a valóság születése. *„Vegyétek szó szerinti, amit a költő mond – nem hasonlat az, hanem megszületni akaró eleven valóság.”* A maradéktalanul megvalósult Gondolat tehát: a cselekvés; a közvetlenség így a cselekvés közvetlenségeként lepleződik le, amelyben a kimondott szó megvalósul, vagyis eltűnik. Ezért várja Karinthy a Gondolat letéteményeseitől a közvetlen cselekvést, vagyis az események tényleges előidézését: *„Az államférfi nem jós és nem váteasz – mi nem azt várjuk tőle, hogy megjövendölje, hanem azt, hogy előidézze a jövőt.”*

A kritika és az irodalomtörténet Karinthyhoz való viszonyát kevés dolog jellemzi jobban, mint az, hogy a NAGY ENCIKLOPEDIA tervét készpénznek veszik, és tényleges műként kérik számon. Holott, ha más nem, a „KI KÉRDEZTE?”-kötet előszava voltaképp megfogalmazza a koncepció költői voltát. A fiktív NAGY ENCIKLOPEDIA elképzelt címszavainak maradéktalan pontossága végső soron szintén a kifejezés közvetlenségéből adódó pontosság. *„A retleneles század”*, amire Karinthy az előszóban hivatkozik,

„melynek tudománya és politikája és művészete szétbontott mindent, és semmit össze nem rakott”, alighanem utólagos racionalizálása az enciklopédia igazi tétjének. Valójában a közvetlenség visszanyerése a tét a szubjektivitás–objektivitás hagyományos határainak fel-számolása révén, a látás–tudás, a tapasztalás–morál fogalom-párjainak a *theorem* archaikus egységében való helyreállítása a valóság eredendő egysége, azaz az igazság érdekében. Ennek az egységnek az úgynevezett szubjektivitás az útjában áll, mivel óhatatlanul előfeltevéseket hordoz, s mint egyetlen lehetséges nézőpont a szemléletet leszűkíti és esetlegessé teszi. Számára a kultúra története: előfeltevések története, „szuggesztívó, amivel élet, hagyomány, múlt, társadalom, nevelés, természet... szuggerál bennünket”. A történelem (a szubjektum): börtön, így a cél nem lehet más, mint megszabadulni minden előfeltételtől, az észlelésnek minden érzelmi esetlegességétől, melyek a közvetlen érzékelést értelmezik, azaz kanalizálják, s amelyek – az elvek, a hitek, a meggyőződések, a szokások – rendre az elkülönült személyiség igazolói. Módszere, ahogyan az ENCIKLOPEDIA-címszavak kapcsán is megfogalmazza: a felejtés, a közvetlen módszer – mintha először hallaná a szót. Ebben (vél!) mintaképei, a francia enciklopédisták követőjének tartja magát, akik „*starthoz álltak, hogy elmondják, mi jut eszükbe olyankor, amikor semmi sem jut eszükbe*”. A közvetítő közeg elvetése, vagyis az egyes kulturális szféráknak (végső redukciónban a művészet–élet szféráinak) a cselekvésben való feloldása így Karinthynál végső soron a kultúrának mint közvetítő funkciónak elvetése. Hogy hogyan képzeli a kulturális hagyományok „szuggesztívóin” való felülemelkedést, azt a HOLNAP RUGGEL felszabadult lökhősenek mozdulata mutatja, mellyel megüt egy püpost – aki hálás neki ezért az őszinteségért. Aligha véletlen, hogy a drámának ezt az epizódját, amely a cselekmény szempontjából merőben lényegtelen, Karinthy egy novellában külön is feldolgozta (A PÜPOS). Relativitás – a jóság, az erkölcs relativitása – éppen a kivívott Abszolútum: a szenvedélymentesség következményeképp. Mert Ember Sándor úgy jut el a szenvedélymentességhez, hogy agyából nem a szerelem vagy a gyűlölet, hanem a félelem központját operálatja ki: Karinthy számára tehát szenvedély és szenvedés szorosan összefonódik, s abban hisz, hogy az elsőnek kiiktatása a másodikat is megszünteti.

Hagyomány, múlt, társadalom, nevelés, természet (az utóbbin nyilván az emberi természet, vagyis az öröklődés értendő): mindezek a történeti meghatározottságok éppen esetlegességüknek való kiszolgáltatottságunk miatt jelentik a végzetet Karinthy számára. Következésképp az esetlegességüktől való megszabadulás az időtől való megszabadulás fedőneve. A fogalmak tisztázása: az időtől való megtisztításuk. Amit az élet kísérleti műhelyének nevezett dráma műfajáról ír a HOLNAP RUGGEL kapcsán, az voltaképp az egész Karinthy-oeuvre alapmagatartását jellemzi: „*vanjuk el a zavaró mellék-tüneteket*”. (Ebben feltétlenül különbözik Szentkuthy Miklós catalogus rerumának vagy a KARNEVÁL-tíró Hamvas Béla sorskatalógusának gondolatától, amelyek a „dolgokat” a maguk buja és nagyon is történelmi összevisszaságában mutatják, minden aggály nélkül.) In vitro készülnek az ENCIKLOPEDIA-címszavak is: a tényleges helyett a lehetséges világ építőkövei. A logosszal való teremtés gesztusa így a Lehetséges realizálásának, tehát egy újateremtésnek vágyát leplezte. Ha a cselekvés korábban a teremtés metaforáját rejtette, úgy a teremtés itt mint újateremtés lepleződik le. *A világot meg kell váltasztani* oly sűrűn emlegetett doktrínája adja etikai hátterét – az, aminek nevében Karinthy a cselekvést a művészet elé helyezte.

Azzal az erővel, amellyel az ENCIKLOPEDIA-t mint valóságos művet kérték és kérik számon Karinthytól, számon kérhető volna „*a rettenetes színjáték a szivke láthatárról és a*

gógós istenekről”, „a szemek szimfóniája”, „a világrejtély megoldása” is – és számon is kérték –, annak a Nagy Műnek a toposza tehát, amely az enciklopédiadiagonolatnak csupán kidolgozatlanabb variánsa. A különbség inkább a nézőpontban van: a címszavak egy-egy logalom vertikumában lurkészik az örök törvényeket, a Nagy Mű pedig az élet összes tapasztalatát és élményét sűríti. A Nagy Mű: a maradéktalanul megvalósított mű, amely mint ilyen már nem mű, hanem élet, mert a művészetre a realizálható élet és az eszmény közötti távolság megszűnése miatt nincs tovább szükség. A Karinthy-léle Nagy Mű nem olyasmi, mint Mallarmé LE LIVRE-je, amelyet el lehetett kezdeni, dolgozni rajta, még ha sosem készült is el; a Nagy Mű a lehetséges mű, az abszolútum. Eppen ezért a Nagy Mű műellenes. Nem hajlandó lemondani arról a maradékról, amely a történeti idővel mint materiával való súrlódás révén óhatatlanul adódik. Márpedig Karinthyt mindig éppen a maradék bántja, az, hogy a részek összege sosem azonos az Egésszel (a gondolatot ezúttal csupán egyetlen toposz mentén göngyölítve fel): „*Rajongó tudomány, az a haj, hogy te csak kezet és lábat és fejet látsz, és nem látod az egész embert. Meg tudod mondani, mire való a testrészek, de nem tudod megmondani, mire való az egész ember.*” (KEZEK ÉS LÁBAK.) „*Kézek, lábak és szervek: mire való valamire, tudom – de mire való az egész ember?*” (EGY NŐT SZERETNI.) „*Az embernek fontos a keze meg a lába meg a feje... Az egyes részeknek tehát van célja. De mi célja van az egész embernek?*” (UNALOM.) „*Hogy engem akármielyik műfaj nevére elkereszteljenek? Nevetséges! Ezek a műfajok együttvéve nem adnak ki egy eleven embert – hogy adnának ki külön-külön?*” (ÖNARCKÉP.) Doktriner módon hűséges – nomen est omen – ahhoz a műhöz, melyet még meg sem írt. Nem számol azzal: ahhoz, hogy egyáltalán írjunk, legalább egyvalamit feltétlenül el kell hallgatni. Mindent kimondani nem lehet, mert mindent csak egyszerre lehetne kimondani, viszont mondani szükségképp csakis időben szétterítve lehet. Mindent kimondani csak hallgatással lehet. Karinthyból a lemondás hiánya nemcsak a véleménykénszertől, hanem egyszerűen a zárt mű megalkotásához kellő korlátoltságtól való félelem és menekülés. Korlátalansága egy gigászi közepszer megnyilvánulása. Ez oldódik majd fel és válik pozitív erővé a „*nem voltam jobb, se rosszabb senkinél*” lírai magatartásában, amely egyben Jézus alakjára mutat.

A Nagy Mű mint a korlátlan lehetőség beteljesítése azért meddő és pusztító metafora, mert elérendő céljá tűzi ki azt, amit Karinthy eleve hirtokolt: ami eleve adott, azért nem lehet küzdeni. A lemondásra való képtelenség fejeződik ki ebben, ami pedig minden mű megalkotásának feltétele. Eleve olyan helyzetben tudta magát, amely folytathatatlan: végpont. Ez persze Karinthy atavisztikus vonását tükrözi, melyben személyisége nincs rögzítve: énjét, akár a gyermek, végtelennek és személyfölöttinek érzi, mert nem terheli a szilárd nézőpont ballasztja: a társadalmilag beszűkített-racionalizált éntudat. Asokszempontúság pedig hénit: aki mindent megtehet (tehetsége révén), az semmit sem tud tenni. A Nagy Mű mint a lehetséges szempontok összessége azért realizálhatatlan, mert kezdet és vég eleve adott benne, így nem lehet hozzáfogni. Csak nagy sokára vette észre Karinthy, hogy a Nagy Művet akaratára ellenére kezdetől fogva írja; hogy a Nagy Mű nem üres könyv, mely a létezés végleges szövegével írandó tele, s hogy éppen ezért elkezdhetetlen, mert már eleve benne vagyunk, és a benne való létezésünkkel írjuk. Ezt vette észre Babits is, amikor Karinthy gondolatát – „*az enciklopédia nem fog elkészülni soha*” – azzal toldja meg: ennek oka, hogy az „*valahogy eleve kész*”. A Nagy Mű ilyen értelemben a halál metaforája, mivel a halál az egyetlen szó, amelyet maradéktalanul kimondunk, vagyis megselekszünk.

Karinthy közelében ketten voltak, akik közvetlenül az önazonosítás hiányától szen-

vedtek, mert par excellence művész mivoltukat nem merték maradéktalanul vállalni: egyikük Osvát Ernő. Szerkesztői tevékenységével voltaképp ő is a Nagy Művet akarta létrehozni, csak éppen mások által: értékítéleteinek kiszámíthatatlansága, amint arról Fráter Zoltán könyvéből értesülünk, leleplezi, hogy a bíráló talárja csupán kényszerű álruha rajta. Tényleges életművének helyén aforizmák és közéleti cikkek állnak – az életfogytig tartó hallgatás és várakozás dokumentumai, egy meg nem született életmű riasztó romjai. Aforizmák, melyeket csaknem szétfeszít a várakozás alatt felgyülemlett energia, és amelyek mintegy a közlés utolsó mentsvárát, a megformálás minimumát kínálják a teljes anyagtalanság temetője előtt. A nagyság megformálhatatlanságának ugyanez a réme, a hozzákezdéstől való hamleti irtózás fenyegette Karinthyt is, és Osvátnak ez a Füst Milán előtt tett megjegyzése: „*a kisujjammal csinálom, amit csinálok*” – lényegében megegyezik Karinthy-nak azzal az attitűdjével, mellyel a tényleges életmű a lehetséges életmű háttérben tulajdonképpen nem számít, „nem igazi”, csupán várakozás az igazinak megvalósításához szükséges optimális alkalomra. Karinthy József alakja, aki éppen írólivére szerint az őt testvér legtehetségesebbje volt, arra mutat rá, milyen keskeny az ösvény egy élet csődje és művészet általi terapeutikus megmentése között. Karinthy Ferenc kis könyvéből, az UNCLE JOE-ból kiderül, hogy a nagyhácsi, mintegy Frigyes torzképeként, ténylegesen egész életén át készülődött a Nagy Műre, viszont ténylegesen nem írt semmit, miközben egész élete céltalan kalandozások lázas tevékenységének körforgásában telt. A szó szerintiség még őszintébb és radikálisabb megvalósítása ez, ami a művészet illúzióját csalásként éli meg és már egyáltalán nem tűri. Frigyesnél, aki a szó szerintiség szó szerinti értelmezésétől valamely csoda folytán megmenekedett, mindez a művon belül zajlik – a mű szempontjából döntő, pszichológiaiilag mégsem alapvető különbség.

Mindentől függetlenül akad létező modellje Karinthy Nagy Művének: Madách TRAGÉDIA-ja. A Karinthy-irodalom soha nem kapcsolta össze a Nagy Mű eszményét az írónak AZ EMBER TRAGÉDIAJA iránti rajongásával, pedig a „KI KÉRDEZETT?” Madách-tanulmánya ezt egyértelművé teszi. AZ EMBER TRAGÉDIAJA-nak a Karinthy-oeuvre-re gyakorolt hatása felmérhetetlen (és még nem is felmért) jelentőségű. Közvetlenül Madách műve szállítja a jelen álomszerűségének és a magasabb valóságra ébredésnek antagonizmusát. És alighanem innen ered a nő mint föld-, illetve bűnjelkép is – a nőé, aki a magasabb valóságra ébredő férfit visszahúzza az álomba. A CAPILLARIA és a LEPKEFÁNC közvetlenül erre a dramaturgiára épül. De az enciklopédikus forma, amelyet Karinthy első, egyazon évben megjelent öt könyve közül háromban (ÍGY ÍRTOK TI, GÖRBE TÜKÖR, EGYÜGYÜ LEXIKON) alkalmaz, voltaképp szintén nem más, mint a képek illúzióként-álomként való felvillantása, és iróniájuk az ébredés valós világával való szembeállításukból adódik. (Amint a MINDEN MÁSKÉPPEN VAN-ból kiderül, Karinthy számos ténylegesen megvalósult TRAGÉDIA-adaptációja mellett meg akarta írni a térbeli EMBER TRAGÉDIAJA-t is, ahol is a történet nem időben, hanem egyetlen óra keresztmetszetében, a föld különböző pontjain bontakozna ki.)

AZ EMBER TRAGÉDIAJA azért lehetett a Mű paradigmája Karinthy számára, mert benne látta igazolódni az irodalomnak a stílusnak, az egyéniségnek, a különbözőségnek, egyszóval a közlés alanyának illuzórikus voltát a közlés tárgyával szemben. Az író rögtön a MADÁCH-tanulmány elején leszögezi, hogy a TRAGÉDIA éppen olyan maradandó lett volna akkor is, ha cselekményének csupán vázlata maradt volna fenn. A hatás fenntartását (a kifejezés Kantnál a közvetlenségre vonatkozik!) magából a cselekmény fenntartásából, nem pedig a cselekmény művészi feldolgozásából származtatja. Eb-

ben az értelmezésben természetesen az esztétikum sem a kivitelezés mikéntjére, hanem a születőben lévő „mi”-re vonatkozik. A szépség nem az irodalom és a művészet, hanem az élet kategóriája. A maradéktalan ébredés, a szó maradéktalan kimondódásának ígérete – az a valami, aminek nem lehet nevet adni, mert születőben van. Megnevezhetetlen – egyrészt, mert halljuk, de nem értjük. *„Csodálatos a muzsika hatása. Mintha kívülről, a Szépség és Valóság világából döromhótna valaki lelkünk ajtaján – de mi nem értjük a szavát.”* (UTAZÁS FAREMIDÓBA.) Másrészt, mert nekünk sincsenek szavaink a sejtelem kimondására. Ezért lehet a dadogás az álomból ébredő ember hangjának és a születőben lévő Igének metaforája. A LEPKETÁNC egyik parabolájában nemcsak a szó teremti ama magasabb Valóságot, hanem a Valóság élménye szüli a szót, hogy az élmény kimondódhassék: itt a szépség maga az a dadogva formálódó szó, amellyel jobb híján a Valóságról, jelen esetben a látás és a fény élményéről a kizárólag tapintás útján érintkező föld alatti lények között hírt adhatni. *„Délia... Szép vagy... – Genius! – Nem... nem még... Csak így... – Nem akatsz hozzámnyúlni? – Várg... Még nem... Még egy darabig... csak így... az arcod... (Bámulja) – De... ut vagy... ugye? – Félépésnyire töled... – Milyen furcsa... Já így neked? – Csodálatos... – Mi is mondtál az előbb?... Egy furcsa... idegen szót mondtál... – Azt mondtam: szép... – Szép... szép... mi az? Sohase hallottam... – En se, csak úgy mondtam... Most csináltam ezt a szót... kitaláltam, mondani kellett valamit, más nem illett ide... – Szóval úgy, mint mikor a csecsemők gügyögnek... pá!... pá!... új szavakat csinálnak... – Úgy... – És mit jelent ez a szó?... – Valamit... valami kimondhatatlanul vonzó... valamit... ami jól jelent... valamit, ami ígér valami jót... valami jót és igazat és helyeset ígér...”* Mivel tehát nincsen támpont és analógia, ezért az új Valóságra irányuló szavunkat a véletlen formálja. Ennek a semmiből való szóalkotásnak a teremtő erőfeszítése az, ami a műalkotást létrehozza, s amelyről ez hírt ad: a szavaknak nem jelentése az elsődleges, hanem a magasabb Valóság felé törekvő erőfeszítés, mely megteremti őket.

A Karinthy-mitológiában a gondolat szemben áll a szavakkal: a gondolatot a szavak megrontják, mivel az csakis közvetítés nélkül lenne maradéktalanul kifejezhető. A szavak romlott racionalitásával szemben a gondolat erotikája áll: a KÖNNYEK című korai novellában a gondolkodás mint szabályos nemi akus íratik le (e szempontból merőben lényegtelen a vélhető parodisztikus szándék: a leírás leírás marad). Aligha véletlen, hogy éppen ez a novella foglalja magában a kilenc évvel későbbi CAPILLÁRIA pontos szinopszist, benne az agyvelővel mint megtermékenyítő anyaggal és a férfiakkal mint önnön testükről levált falloszokkal. Karinthy szerint a gondolkodás nem egyéb, mint a gondolkodónak a gondolttal való közvetlen azonosulása. Ez az azonosulás tényleges fizikai mozgás, ami pedig éppen azzal a cselekvéssel azonos, amellyel a gondolkodó a valóságot teremti.

Gondolat–tartalom erotikusnak nevezhető értelmezése, a formai közvetítés szerepének a közvetlenség érdekében való lefokozása a jelek szerint a Karinthy család hagyománya volt. Karinthy Ferenc írja Karinthy Józsefről, aki mellesleg egy életen át készült AZ EMBER TRAGÉDIÁJÁ-nak franciára való fordítására: *„Esztétikai dolgokra fordulván a szó, olyasféle megjegyzést tett, szinte mellékesen odavetve: a művészi alkotások formája az árak csomagolásához, gongyolagéhoz, kereskedelmi nyelven a tárához hasonlítható, vagyis összefogja, megóvja a széthullástól, elromlástól, homlástól a nettót, a tartalmat, a mondandót, tehát a szellemi értéket, emberi lényegét.”* (UNCLE JOE.) Innen válik érthetővé Karinthy Frigyes TRAGÉDIA-értelmezése. Hogy számára a mű értéke a mű tárgyának értékével volt azonos, és hogy mennyire életprogramjaként élte meg a tárgyra közvetlenül saját személyével való rámutatást, azt a Karinthy Ferenc SZELLEMI DÉZSÉ-kisregényéből vett

részlet mutatja: *„Egyik alkalommal megjegyeztem, hogy az egyik kis cikke, amely valamelyik képeslapban jelent meg, nemigen tetszett nekem. Ertre először nagyon meghatagudott, azután előszedte a különben valóban nem jelentékeny cikket, s pontiról pontra igyekezett behízonnyítani, milyen fontos és értékes gondolatok vannak benne. Mint a matematikus, aki öntudatosan védelmezni töltö megingathatatlan igazságát, úgy tartott ki minden leírt sora, jelzője mellett.”* Ha ezt az emléket összevetjük Karinthy közismert és bevallott fogalmazásbeli hanyagságával, egyértelművé válik: nem személyes hiúságában érezte megsértve magát cikkének lebecsülése miatt, hanem az ítélet az írásban vállalt objektív igazság érvényesülését gátolta. Itt világosan látszik, hogy a mű Karinthy számára valóban nem más, mint önnön tárgyának vázlata, igazságának pusztá számbavétele és leírása, nem pedig a voltaképpeni mű.

Ha más nem: legkésőbb a Madách-párhuzam mindenképp leleplezi a szó szerinti-ség, a szó maradéktalan kimondása iránti vágy mögött húzódó etikai jelentést. A párhuzam voltaképp kimondja, hogy ami Karinthy-nál a történeti idő és a végzet körébe tartozik, a bűn fedőneve, és hogy emiatt a történeti idő meghaladására és a végzet fellügmentésére tett kísérletek, vagyis a világ újratemtése-megváltoztatása mint megváltás lepleződik le. A történelem a végzet jegyében áll, Karinthy-nál azonban a végzet jelenti a kiküszöbölendő esetlegességet, és a lehetséges az, aminek be kell következnie. A történeti idő determinációja alól felszabadult, vagyis a lehetséges világ: a büntelen világ, s a világ újratemtésének parabolája a büntelenítés gesztusa. *„Itten paradicsomnak kellene lenni”* – vázolja fel ambícióját A FELELŐS EMBER című Nagy Műve kapcsán az ifjú Karinthy Füst Milánnak, és egyebek között a HOLNAP REGGEL (anti)eszztikai alapvetéssel felérvő bevezetése sem hagy kétséget afelől, hogy az idő elvonása a „paradicsom” megeléje érdekében történik: *„De én a túrvényre vagyok kíváncsi – nem arra, hogy mi az ember, hanem, hogy mi lehetne... hogy mi felé érdemes törekedni. Azt az embert akarom látni, akit az értelem és belátás teremtet valna a hatodik napon – ahelyett, akit a véletlen teremtet.”* Az életművön végighúzódnó rejtett jézusi szál innen nyer majd jelentőséget.

Bünbeesés

Az ÍGY ÍRTOK TI Karinthy-nak az a műve, mellyel megkísérelte az irodalom feletti, azaz a büntelen művet létrehozni. Írni úgy, hogy az irodalmon kívül marad. A kötet egyfelől radikálisan demonstrálja az irodalommal való szakítást – innen nézve végpontot jelöl: egy alig elkezdődött pálya végpontját, amelyet sokan joggal láttak egy vérbeli lírikus kibontakozásának. A karikatúrákat egy helyenként felbukkanó kerettörténet állomásai vezetik he, melyek a torzképeket a kezdő író próbálkozásának, kilincselésének, vagyis az irodalomba való bejutásának egy-egy állomásaként tüntetik fel. A kálvária azonban a kabaré és az újságírás lealacsonyító műfajaiha torkollik: az irodalom és a nyelv konvencionális kereteinek elfogadása a feltartóztatathatlan romlás kezdete. A történet végén a kezdő író – aki már itt is az Embert képviseli – ugyanúgy ébred fel a stílusok és műfajok álmából, mint ahogyan az „első ember”, Ádám ébred fel az álomképek végigpergetése után Madách TRAGÉDIA-jában, hogy immár önnön valódi történeti kezdje élni. Csakhogy maga a tény, hogy karikatúráit a kezdő író vázlatkönyvéből származtatta Karinthy – első, folytatólagos megjelenésüket ez az alcím fűzte közös szálra –, vagyis, hogy az önálló teljesítményért az írónak tanulóévekkel kell fizetnie: e gondolat a halogatás később alapvetőnek mutatkozó motívumát vezeti he az életműbe, s mintegy annak egészét egyetlen véget nem érő hevezetessé fokozza le. Ugyanezt a ké-

szülődésmotívumot erősíti a közhellyé vált kezdő anekdota: eszerint a kötet legfeljebb ahhoz segített, hogy a kezdő író *egy árnyalattal talán tisztábban lássa maga előtt a célt* – maga a célba jutó kilencedik lövés (az „*így lövök én*”) azonban továbbra is késik: éppen a kötet késlelteti.

Karinthy és Duchamp művészi alkatának összevetésekor Beck András szellemesen állapítja meg, hogy amíg a francia művész esetében a festészetből a ready made-be való ugrás éppen mert a végeredmény a képzőművészet fogalmát megújította, maradhatott belül, addig az író a nyelvi közeg nem engedi máshová ugrani, mint ismét csak az irodalomba. A nyelvi közegből nem lehet továbblépni, így a továbblépés nyomjelzői magába a műbe kanyarodnak vissza.

Karinthy életműve azonban mégiscsak itt áll előttünk a maga csaknem áttekinthetetlen burjánzásában, ám ennek igen nagy ára volt. Az életmű realizálódott ugyan, de a nyelvi közeg átléphetetlen határai az azokat feszegető ambíciót visszahajlítják: a várakozás gesztusa a műbe szervesen hecpült. A Nagy Mű gondosan úgy volt megszerkesztve, hogy mindig egy lóhosszal az író orra előtt táncoljon. A lehetséges műre mint elérhetetlenre műve motorjaként volt szüksége az írónak: a maradéktalanság elérésének kudarcra újabb és újabb ismétlésre készítette, ugyanakkor tényleges elérése a motor megállását, az életmű motivációjának megszűnését jelentette volna. A Nagy Mű mint abszolútum ebben az értelemben is a történeti időbe beágyazott tényleges mű negatívja: a *halál* metaforája, így megvalósítása csakis a *halogatás* lehet. Ezek után a gyakran feltett kérdés, vajon Karinthy adósa maradt-e önmagának tehetsége kiaknázása terén, értelmét veszti: a hiányérzetet maga az egyre gyarapodó életmű élteti és egyben konzerválja. Az így feltett kérdés mintegy az életmű csapdájába sétál bele.

Amikor a bírálók színe-java kritikaként könyvelte el a kötet műfaját, a karikatúrák radikalizmusának immanenciájával nem számolt el, inkább a tehetség elvont fogalmának tudta be, vagyis járulékos mozzanatként kezelte, s ezzel lényegében elbagatelizálta. Annyi tény, hogy a radikálisnak ezt a korántsem vidámító nyugalanságát, melyet okoz, éppen az írók jellemzésének maradéktalansága szítja, ez azonban a szó szerint vett megsemmisítő hatás maradéktalansága. (Erre érzett rá Németh László, mikor a torzképek „*baccháns*” műfajáról írt.) Ha ez bírálat és ítélet – hová tette vajon ítélőképességét Karinthy tényleges kritikáiban? Merthogy ezek többnyire nem mérvadók, és mint kritikák egyszerűen nem működnek. Karinthy saját esztétikai nézeteit, műveiből ismert toposzait vetíti a bírált portréjába, s így sokkal inkább a bíráló portréját rajzolják tovább, mintsem a bíráltét. Kritikai tevékenysége annak a készülődésnek része, mely során alapelveket, alapfogalmakat kell megállapítani, hogy legyen valami, amin az író vagy akár a kritikus megvetheti lábát. A kritikáknak elsősorban ebből az erőfeszítésből adódó morális értékük van. Kritika bennefoglalódhat a karikatúrában (csakis negatív kritikaként), ám a műfaj megteremtésének indítéka sokkal mélyebben gyökerezik. A kritikus távolságtartás valójában a lehető legtávolabb állt Karinthytól; a kis feladat a zseni érintésétől korántsem válik nagygyá, fordítva, a zseni az, aki igazodik a feladathoz. Tényleges kritikáiban megfogalmazott ítéletei megbízhatatlanságáról Kosztolányi is tanúskodik (az *ÍGY ÍRTOK TI-TŐL* szülő egyik bírálatában). Ugyanő számol be (akárcsak memoárjaiban Kosztolányiné), milyen sok, jelentéktelen verseskötet elé írt Karinthy meghatott előszót. A kritika és, aminek Ungvári Tamás nevezi az *ÍGY ÍRTOK TI-TŐL*-t: az irodalomtörténet – mind közvetítő műfajok, még ha Kosztolányi a bírálat érzéki jellegét hangsúlyozta is a kötet kapcsán; Karinthy viszont éppen az elsődlegesség, a közvetlenség eszméjét akarta ad absurdum vinni.

Először Kardos László mert az ÍGY ÍRTOK TI hagyományos besorolásának téves voltára rámutatni: kifejti, hogy a karikatúra kevéssé becsült műfaja volt a motiváció, mellyel Karinthyt, jóindulatúan, hogy jelentőségét emeljék, a bíráló talárjába öltöztették. „Nem kritizált Karinthy ezekben az első torzképekben, hanem játszott és kísérletezett. Sokkal inkább az Abszolút Szép természete körül kutakodó bölcsesleti kíváncsiság teremtette ezeket a kis vrmekeket, mint holmi hírláló szándék.” Végül is megszületett tehát a döntő felismerés: a torzképek hatásának ellenállhatatlansága abból fakad, hogy valamiképpen az Abszolútát célozzák. A rombolás radikalizmusa az eleve készen állónak keresését szolgálja, és így éppen az abban való hitet demonstrálja. (Wittgenstein: „Kétkedő és nem kétkedő viselkedés. Az első csak akkor létezik, ha a második is.”) Az egyéni, korfüggvényű stílusjegyek lehántása ez, az ideális stílus megelévése érdekében (vö. a HOLNAP REGGEL-előszónak a stílus nélküli stílusról szóló, már idézett passzusával). Az ideális pedig Karinthynál, már ismeretes, a Lehetséges fedőneve. Ezt az ÍGY ÍRTOK TI már említett kerettörténetében maga az író erősíti meg: „A kezdő író, miután haszaltan ajánlotta föl tollai Ihsenek, Jókainak, Petőfi Endrének, Ady Sándornak, Molnár Oszkárnak, Wilde Ferencnek, azzal, hogy jutányos áron elkészíti nekik még megírandó műveiket...” Vagyis: miért ne lehetne hátki Petőfi vagy Wilde? Miért nem akarnak túllépni önmagukon, vagy ami ugyanaz, az irodalmon? Miért vállalják önként az idő és a saját maguk által rájuk rótt korlátokat? Nem a stílust utánozza Karinthy, hanem magát az utánzást, azt az önfeladtságot, mellyel az írók önnön stílusukhoz húek maradnak. Az idő rabsága alól felszabadulva nem akarja érteni az irodalom történetiségét: az ÍGY ÍRTOK TI a történetiség alól felszabadult művet, a lehetséges világirodalmat akarja megvalósítani (és az irónia nem kis részben a vállalkozás lehetetlenségének szól). A kortársak közül egyedül Móricz Zsigmond vette észre: „Nem ott a vicc, hogy Karinthy bámulatosan tudja karikázni valamennyi írólársát. Stílusán át a jellemet. Jellemén át az értéket. Értéken át a világ fölösleges voltát; hanem ott, hogy valamilyen minden nőben benne lappang minden nő, az anygától a démonig, az íróban ott van minden író, s Karinthy, ha akarja, valóban, igazán és egymaga képes lenne megírni a világirodalom minden alkotását, aminek logikai akadályu nyilván nincs is, csak éppen fizikai.” Az irodalmi műnek tehát éppen az volna kritériuma, hogy igyekszik elfelejteni stílusának esetlegességét, és szükségszerűként állítja be azt. Ezt az igyekezetet leplezi le radikálisan Karinthy. Módszerének dialektikája, hogy a kritikus távolságtartást a maradéktalan azonosulás váltja fel, de ez az azonosulás éppen hogy léteben semmisíti meg azt, amivel az író azonosult. Nem az ideális stílussal – a magasabb Valósággal – azonosul Karinthy, merthogy ezekről csak tudomása van, de nem áll rendelkezésére: helyét, és ez az irónia mozzanata, a létező valóság létező stílusai foglalják el. Kierkegaard az irónia jegyeként a kettős igenlésnek ugyanezt az ellentmondását írja le. Eszerint az irónia nem a tagadás, hanem éppen az igenlés útján tagad: tagadása ezért lesz a megtagadotton keresztül magának a fennálló létnek tagadása, vagyis abszolút és radikális. Az ÍGY ÍRTOK TI szemszögéből különösen lényeges, hogy az iróniát Kierkegaard ugyanazzal a határozottsággal különbözteti meg az utánzás és a komikum műfajaitól, mint amilyen határozottan Karinthy választja őket ketté a kötet bővített kiadásában, sőt már egy 1909-es megnyilatkozásában is. Kierkegaard: „Ha az iróniát ulárendelt momentumként szemléljük, akkor az a fordére, a fordítottira, a lét hívságára vetett biztos pillantás. Mivel mindezt át képes fogni, az a látszat keletkezhet, mintha az irónia a gúnnyal, a szatírával, a persziflázssal esne egybe. Hasonlóság természetesen abból adódik, hogy mindnyájan a hívságot nézik; de miközben az irónia ábrázolja ezeket, ellér a többitől, mivel a hívságot nem semmisíti meg, nem büntető igazságszolgáltatásként viszonyul hozzájuk.

nem békülékeny, mint a komikum, hanem a hűségát hűségében megerősíti, a fordítással még fordítottabbá teszi.” (AZ IRÓNIA FOGALMÁRÓL.) A szimpla tagadás az igazságszolgáltatásban – amely a kritikával behelyettesíthető – a konszenzusnak legalább valamiféle minimumát feltételezi. A kettős igenlés, vagyis a tagadás abszolútuma azonban nem kritika: az ÍGY ÍRTOK TI-ben éppen a konszenzus alapját képező irodalomfogalom kérdőjeleződik meg, hiszen sokkal inkább magán az irodalmon, mintsem egyes képviselőin ironizál, és nem tesz mást, mint „*az adott valóságot magával az adott valósággal semmisíti meg*” (ugyanott).

A kettős igenlés terminusa felfedi, hogy az ÍGY ÍRTOK TI torzképeit nem a kritikai távolságtartás, hanem éppen a maradéktalan azonosulás ösztöne táplálta. Az egyetlen ösztön, mellyel az azonosulás tárgya maradéktalanul megsemmisíthető. Csakhogy ez a megsemmisítés, éppen maradéktalansága miatt, nem mehet végbe másként, mint a megsemmisítő megsemmisülése útján. Ebből adódik a Karinthy karikatúráinak ellenállhatatlanságában rejlő korántsem vidám, inkább nyugtalanító vonás: az író a megsemmisítés radikalitásáért mintegy saját személyével szavatol. A torzképek megsemmisítő erejei ennek az önmegsemmisítésnek radikalitása táplálja. Amikor Karinthy az írók lába alól az idő, a kor talaját kihúzza: egyben önnön potenciális múltját és gyökereit tagadja meg. Karinthy önnön gyökereinek elvágásával a létező tényleges világgal azzal veszítette el érvényét, hogy az író önmagát kirekesztette belőle. Abba a helyzetbe hozta magát – egyik vándormotívumát idézve –, mint ama csónak, melyet nem kívülről, hanem belülről lehet csak mozgatni, mert a csónakos kidobta az evezőket. Beigazolódott Babits jóslata, aki az ÍGY ÍRTOK TI-ben munkáló destruktív erőt a maga korában egyedülként vette észre: „*magát az irodalmat leplezte le... hökkenne kérdezzük: e pusztító ítéletmondás után hogy mer majd írni s építeni*”. Valóban ez bizonyult később az egész életmű alapkérdésének, amelyre megnyugtató választ csak a kései művek adnak majd.

Karinthy számára, miután megszabadult a „*zavaró melléktünetek*” káros hatásától, nem maradt más hátra, mint hogy a világot, a szerves, múltjából kinövő (ezért valamiféle jövőképet is óhatatlanul felkínáló) világot önnön anyagából, szellemi áramlatok, tradíciók támasza nélkül, saját erejéből, mintegy belülről teremtsen újjá. Éppen ennek a belülről hajtott csónaknak volt metaforája a dadogásból a nyelv szerkezeti elemeiből születő-újjászülető Ige. A sűrű toposzháló, melyet Karinthy maga köré szőtt, az Abszolúthoz való görcsös ragaszkodás, az Abszolút hensőségességének az életmű önnön testéből való kicsiholása hívta életre. A múlt iránti hűtlenséget az önmagához való doktrinér hűség, az önkéntes bezárkózás helyettesíti. A kimeríthetetlen tematikus változatosságot a toposzháló feszessége ellensúlyozza, mely a kései verszuhatagokban, mintegy leleplezve önmagát, sokszor úgyszólván minden sort determinál, sőt szó szerinti önidézetekbe csap át. A toposzok a szólásformuláktól az alapvető gondolatokig az életművet behálózzák, és kontextustól csaknem független, önálló életet élnek. Jellegzetességük éppen az, hogy ami egy helyütt gondolati mag volt, máshol, akár valamely ellentétes gondolatmenet kontextusában, „kötőszóként” szerepelhet: egy-egy képhez esetlegesen csatlakozik a gondolat. Karinthy főmaként kezeli a gondolatot: ami egyszer komoly ötlet, máshol szatíráként bukkanhat fel újra, és a téma a műfajok között is szabadon vándorol. A FELEIŐS EMBER például eredetileg ifjúkorának nagy regényterve, s ami belőle ugyane címen megvalósul: egy örültről szóló humoreszk. Még a szó szerintiség eszméje sem volt olyan szent Karinthy számára, hogy a mindent hetű szerint vevő Richtig bácsi történeteiben ne idegenítené el. Nem álláspontokról,

hanem kidolgozandó anyagokról van szó. Gondolatait Karinthy permutálja: egyszer *a kell*, másszor a *van* világát használja fel alapanyagul, hiszen eredetük a mű közegében már közömbössé válik. Ténylegesen hű ahhoz az elvéhez, hogy az eszköz, ha egyszer bevált, miért ne szolgálhatna akár ellentétes gondolatot? A toposzok ismerete, vagyis az életmű egészében való tájékozódás nélkül gyakran beszűköl a szöveg polifóniája, elnémulnak egy-egy toposz felhangjai. A dadogás például az oeuvre egészének kontextusában az élet álmából a magasabb Valóságra való ébredésnek, e Valóság szó általi megteremtésének toposza. Karinthy egyik kései verse, a KARÁCSONYI ELFEGIA azonban úgy zárul a végrendelet eldadogásának motívumával, hogy abból az ébredés transzcendenciája hiányzik: a komor és elégikus műben nincs rá szükség. De nincs-e ott a dadogás révén latensen mégis, hogy ama *váduló végrendelet*, ha sikerül kimondani, mégiscsak egy új világ kezdete lehet – nincs-e jelen a halál egyik értelmezése mögött a másik: azt meghaladó is? Ilyen módon lassan kialakul egy második olvasata Karinthy műveinek, amely nem az egyszeri jelentésre, hanem a toposzoknak az életmű egészében kikevert jelentésárnyalatára figyel – nem annyira az egyes művet, mint azon keresztül az életművet olvassa, vagyis közvetlenül kerül érintkezésbe élet és mű közös forrásával. Aki tehát Karinthy végső álláspontját kutatja az egymásnak gyakran ellentmondó állásfoglalások között, az nem veszi figyelembe az életmű topikus szerkezetét: végső soron azt, hogy a toposzháló az egész életművet egyetlen óriás toposznak mutatja. Ez az egyetlen toposz pedig éppen egyetlensége okán nem valamely álláspontot hirdet, hanem önnön létét, ezért egyáltalán nem definiálható, csakis mint szeretet. Karinthynek éppen az a legmegdőbhentőbb vonása, hogy annak számára, aki műveit életműként olvassa, az író ágálása lassan elhalkul, és az érvek-ítéletek visszatarthatatlanul leválnak az őket kimondó hevületről. Nem fontos, mi mellett és mi ellen érvel Karinthy. Az érvek és ítéletek végső soron az őket kimondó hevület pusztá hordozóként jelennek meg, és esetlegességüket a közismerien gyakori ellentmondások leplezik le. Egy oeuvre, mely nem akar mást közölni, mint közvetlenül kimondóját – de nem azt, ami benne megismételhetetlenül egyedi, hanem ami benne mindenkiével közös. Az egymással ellentétes álláspontok külön-külön csakis egyetlen gondolatmenet határain belül érvényesek, és az állhatatlanság, amellyel egymásba csapnak át, az érveken felül álló szeretetvágyat mintázza. Az életművet meghatározó poláris kettősség az a közeg, amelyben a szeretet egységteremtésének vágyáról egyáltalán üzenni lehet. Karinthy hallatlan radikalitása éppen abban állt, hogy mert ragaszkodni ahhoz az egyetlenhez, ami napvilágra jöve szükségképp folytonos gondolati állhatatlansággént és cikázásként jelentkezett, és amivel a dilettantizmus, sőt a morális gyengeség és befolyásolhatóság vádját hívta és hívja ki maga ellen. És éppen a toposzháló sűrűsége teszi érthetővé azt is, hogy Karinthy radikalitása nem kereshető vissza az irodalmi avantgarde radikalizmusaként. A Kierkegaard-féle meghatározás, amely szerint egyebek között „*az új nem az ironikus sajátja*”, innen nézve is pontosan illik Karinthyra: az újformák keresésére fordítható energiákat az Igazság látványa feletti elragadtatás olyanmódra felszívja, hogy a mondandó radikális irodalommegsemmisítő újdonsága a hagyományos, minél hagyományosabb formákba menekül (erre a MADÁCH-tanulmányban maga az író figyelmeztet). Karinthy radikalitása különös módon nem újszerűségének radikalitása, hiszen minden újszerűség valamely előzetes értékconszenzust feltételez. A Karinthy-féle közvetlenség pontosan ezt a konszenzust akarja figyelmen kívül hagyni: ez a radikalitás voltaképpen közvetlenségének maradéktalansága, mellyel mindig azt mondja ki, amit mindenki gondol.

Mégsem tud megszabadulni önmagától: a toposzháló ugyanis nemcsak egységesít, de gúzsba köt, és a továbbhaladás akadályává válik. A toposzok az *idő rabsága* alól felszabadult írók a körforgás igájába hajtják. Amikor egy riportjában Karinthy arról beszél, hogy nála „a *tendencia folyton változik*”, ennek jelentése nem lehet más, mint annak a csónaknak kényszerű és meddő ingása hol egyik, hol másik irányba, melyet a történeti valóság vízébe merülő evezők nélkül akarnak irányítani; tehetetlen vergődés „a *gondolkodás höltönének*” (Beck András) falai között. A bezártság motívumát más-hol a menekülése ellenpontozza: „*Ha túlzott sikerem volt egy humoreszkekkel, éppen úgy nyugtalan lettem, mint ahogy rögtön kapálóznom, mozognom és ágálnom kellett, ha egy lírai vers vagy szívből jövő próza hatása alatt a költészet pompás ravatalára akarták emelni eleven testemet, tetszhalottnak. Ha megríkaltam az embereket, nevetnem kellett, de elkomorodtam rögtön, mikor nevetés kunkorodott fel szavamra.*” Az ÍGY ÍRTOK TI radikális megsemmisítő hadjárata az íróban magában folytatódik, és sosem befejezhető önmegsemmisítéssé alakul át. Karinthy önmaga előli menekülésének tanúi vagyunk tehát – menekülés a személyiség kimerevítése: a jellemzés elől, a végtelenbe futó lehetőség végtelenítése. Karinthy maga helyesnek tartotta, hogy Benedek Marcell (a KÖTELTÁNC-ról írt kritikájában) az írónak e mondását idézte: „*halála előtt senki sem jellemezhető*” – amivel a regényt maga az író kommentálta. A jellemzés: a személy halála, mert lehetőségeinek elvágása. „*Jellemezzük, ahelyett, hogy szeretnők egymást*”; e naplófeljegyzés a jellemzést (vö. irodalom) mint az én megkülönböztetőjegyeinek jellemzését az én–szuggesztív–végzet körében helyezi el. A jellemzés–szeretet ellentétpár pedig pontos megfelelője az irodalom és a cselekvéssé váló Ige ellentétének: az irodalomnak, amely azzal, hogy a szavak értelmét nem teremti újjá, hanem kimerevíti, s épp ezáltal racionalizálja – illetve az Igének, amely ezt a racionalitást leleplezi és a nyelvnek a világteremtés jogát adja vissza, amely jognak alapja a racionalitást lehiró szeretet. A közvetlenség elve ezzel mint a szeretet közvetlensége lepleződik le. Az Abszolútum ilyen módon valamely szeretetforrásként tűnik fel, ami egyúttal azt is jelenti, hogy az Abszolútum valamely szeretethiány kivétele.

(Folytatása következik)